harmonia mundi
les siècles
FRANÇOIS-XAVIER ROTH
Au Théâtre des Champs-Élysées
LALO | DEBUSSY | ROUSSEL | DUKAS
SOCIETE GENERALE
Fondation d'Entreprise

Les Siècles au Théâtre des Champs-Élysées

ÉDOUARD LALO (1823-1892)
Namouna / Suite n° 1

1	I. Prélude. Andante	5’43
2	II. Sérénade. Allegro	2’52
3	III. Thème varié. Andante	5’11
4	IV. Parades de foire. Allegro vivace	4’48
5	V. Fête foraine. Presto	3’28

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

6	**Prélude à l’Après-midi d’un faune** L. 86	8’58

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)
Bacchus et Ariane op. 43 / **Suite n° 2**

7	I. Andante - Moderato (*Réveil d’Ariane*)	3’09
8	II. Lento (*Elle regarde avec étonnement de tous côtés. Elle cherche Thésée*) Andantino (*Elle comprend qu’elle est abandonnée*) Allegro moderato - Molto agitato (*Elle va se précipiter dans les flots*) Meno allegro (*Elle tombe dans les bras de Bacchus*)	2’15
9	III. Allegro (*Bacchus danse seul*)	1’43
10	IV. Andante (*Le baiser*) - Plus calme - Andantino (*L’enchantement dionysiaque*)	1’54
11	V. Allegro deciso (*Le thiase défile*)	0’38
12	VI. Andante (*Danse d’Ariane*) - Andantino - Lento - Meno lento - Allegro moderato	3’30
13	VII. Moderato e pesante (*Danse d’Ariane et de Bacchus*)	0’56
14	VIII. Allegro brillante (*Bacchanale*) - Presto	2’50
15	IX. Allegro molto	1’33

PAUL DUKAS (1865-1935)

16	**L’Apprenti sorcier**	11’36
17	**Happy Birthday**	0’38

Les Siècles *(instruments français de 1900, cordes en boyaux)*
François-Xavier Roth, *direction*

Violons I François-Marie Drieux
Amaryllis Billet, Aymeric de Villoutreys, Pierre-Yves Denis, Chloé Jullian, Jérôme Mathieu, Simon Milone, Jan Orawiec, Naomi Plays, Laetitia Ringeval, Noémie Roubieu, Matthias Tranchant, Charles Quentin de Gromard

Violons II Martial Gauthier
Caroline Florenville, Matthieu Kasolter, Arnaud Lehmann, Thibaut Maudry, Sandrine Naudy, Emmanuel Ory, Jin-Hi Paik, Rachel Rowntree, Ingrid Schang, Mathieu Schmaltz

Altos Carole Roth
Hélène Barre, Catherine Demonchy, Hélène Desaint, Marie Kuchinski, Eerika Pynnönen, Jeanne-Marie Raffner, Céline Tison, Lucie Uzzeni

Violoncelles Robin Michael
Josquin Buvat, Guillaume François, Amaryllis Jarczyk, Bertille Mas, Lucile Perrin, Alix Verzier, Émilie Wallyn

Contrebasses Antoine Sobczak
Alice Barbier, Marie-Amélie Clément, Lucas Faucher, Cécile Grondard, Marion Mallevaës, Lilas Réglat

Flûtes Marion Ralincourt, *flûte Louis Lot n° 7782 (1892)*
Anne-Cécile Cuniot, *flûte Bonneville en argent n° 2430 (ca. 1900)*
Anne Parisot, *flûte Bonneville n° 3125 en maillechort (ca. 1910) et piccolo Haynes n° 1208 en argent massif (1907)*

Hautbois Hélène Mourot, *hautbois Buffet Crampon n° 465 (1894)*
Pascal Morvan, *hautbois Lorée (1898)*
Stéphane Morvan, *cor anglais Lorée (1890)*

Clarinettes Christian Laborie, *clarinette en si bémol Eugène Bercioux (1905) et clarinette en la Jérôme Thibouville Lamy (1911)*
Rhéa Rossello, *clarinette en si bémol Couesnon (1905) et clarinette en la Buffet Crampon (1910)*
Jérôme Schmitt, *clarinette basse Buffet Crampon (ca. 1880)*

Bassons Michaël Rolland, *basson Buffet Crampon (ca. 1900)*
Aline Riffault, *basson français Buffet Crampon n° R68 (1909)*
Cécile Jolin, *basson Buffet Crampon (1906)*
Antoine Pecqueur, *contrebasson Buffet Crampon (1920)*

Cors Rémi Gormand, *cor à pistons ascendant Selmer (1930)*
Yannick Maillet, *cor à 3 pistons ascendant Raoux-Millereau (1880)*
Cédric Muller, *cor Couesnon (1900)*
Cyril Vittecoq, *cor à 3 pistons ascendant Raoux-Millereau (1910)*

Trompettes Fabien Norbert, *trompette Selmer en ut "Grand Prix" (1933)*
Emmanuel Alemany, *trompette Selmer "Grand Prix" (1930)*
Pierre Marmeisse, *trompette Selmer "Grand Prix" (1930) et cornet à pistons Thibouville-Lamy (1908)*
Rodolphe Puechbroussous, *trompette Selmer "Grand Prix" (1933)*

Trombones Fabien Cyprien, *trombone Antoine Courtois (1900)*
Cyril Lelimousin, *trombone Antoine Courtois (1911)*
Jonathan Leroi, *trombone basse, système complet, Antoine Courtois n° 6754 (1900)*

Tuba Sylvain Mino, *tuba Couesnon Monopole à 6 pistons en ut (ca. 1913) et ophicléide Rohc (ca. 1835)*

Harpes Valeria Kafelnikov, *harpe Érard style Louis XVI en citronnier (1922)*
Laure Beretti, *harpe Érard style Empire en citronnier (1914)*

Timbales Camille Baslé, *timbales Dresdner Apparatebau "Spenke & Metzl" et cymbales antiques Zildjian en mi*

Percussions Sylvain Bertrand, *cymbales frappées K. Zildjian & Cie (Constantinople) 38,5 cm, K. Zildjian and Cº (Istanbul) ø 38 & 45 cm, cymbales suspendues K. Zildjian and Cº (Istanbul) ø 41 cm, Avedis Zildjian USA ø 33 cm, cymbales antiques Zildjian en si*
Guillaume Le Picard, *tambour Leedy & Ludwig ø 37 cm, triangle et tambour de basque*
Eriko Minami, *glockenspiel à clavier Mustel, célesta, triangle et cymbale suspendue Zildjian ø 41,5 cm*
Nicolas Gerbier, *grosse caisse Seimalone*
Camille Couturier, *tam-tam chinois "Wu-Han" ø 81 cm*

Administration Raphaël Danis, *partothécaire*
Augustin Javel, *chargé de production et assistant de François-Xavier Roth*
Vincent Pépin, *directeur technique*
Anne Rouchouse, *chargée de production et d'administration*
Carolina Scimiterna, *responsable de la communication*
Enrique Thérain, *délégué général*
Delphine Tissot, *directrice de production*
Rémi Tripodi, *responsable des actions pédagogiques et sociales*

Technique Julien Chevalley, *régisseur*
Laetitia Lecanu, *régisseuse*
Matthieu Hébert, *régisseur*

TRACKS
PLAGES CD

Musiques symphoniques en liberté

Lors de la reprise à l'Opéra de Paris en mars 1908 de *Namouna*, ballet d'Édouard Lalo (1823-1892), Gabriel Fauré, alors critique musical au *Figaro*, évoqua l'influence que cette œuvre exerça sur toute une génération de jeunes compositeurs. Il soulignait combien son art offrait une source inépuisable de "trouvailles mélodiques, harmoniques et orchestrales" et de "rythmes singuliers, saisissants, infiniment variés, absolument nouveaux". Pourtant, comme toute œuvre qui ne répond pas aux habitudes du public et des maisons d'opéras, sa genèse et son histoire furent des plus mouvementées. Compositeur n'appartenant à aucune institution, Lalo s'imposa progressivement après 1870 avec plusieurs œuvres concertantes, tels la *Symphonie espagnole* pour violon et orchestre (1875) ou le *Concerto pour violoncelle* (1879). La commande d'un ballet en un prologue et deux actes que lui passa Emmanuel de Vaucorbeil, le nouveau directeur de l'Opéra en 1880, marqua alors le sommet de sa carrière. Après avoir tergiversé sur plusieurs sujets possibles, la direction porta son choix sur un argument de Henri Blaze de Bury inspiré d'un épisode des *Mémoires* de Casanova que Charles Nuitter dut fortement remanier. La scène se déroule à Corfou au XVII^e^ siècle : après avoir tout perdu au jeu contre Ottavio, Adriani lui cède son esclave favorite, Namouna ; cette dernière s'éprend de son nouveau maître, qui lui rend la liberté et déjoue toutes les tentatives de vengeance d'Adriani contre Ottavio. L'essentiel de l'œuvre fut composé dans un délai très court de juillet à décembre 1881, mais au moment d'achever son ballet, Lalo fut victime d'une attaque d'hémiplégie, sans doute liée au surmenage. Qui plus est, il avait dû affronter pendant ce temps une campagne de presse qui l'accusait d'être un "symphoniste", donc un wagnérien, "un éloge en Allemagne, une injure en France" selon Lalo. Malgré ces difficultés, il ne renonça pas et, afin de ne pas compromettre les représentations, Charles Gounod acheva l'orchestration des deux dernières scènes. Créé le 6 mars 1882, le ballet fut fraîchement accueilli par le public qui, déconcerté par la disposition inhabituelle de l'orchestre réparti entre la fosse, la scène et les balcons, quitta l'affiche après quinze représentations. Mais Lalo ne laissa pas sombrer dans l'oubli sa partition et conçut durant l'été à partir de celle-ci une *Première Rapsodie* destinée à être jouée par les Concerts Lamoureux sous la direction de son chef, Charles Lamoureux, laquelle allait devenir la *Première Suite*. Toutefois, il avait introduit dans cette première version comme troisième numéro le "Duel et danse des épées", séquence qu'il allait remplacer par le "Thème varié" du deuxième acte. En travaillant à ces pièces symphoniques, Lalo en profita pour restituer les coupes imposées par la direction de l'Opéra, comme il l'écrivit le 15 octobre 1882 : "Le Prélude et la Fête foraine, reconstruits tels que je les avais conçus, sont (à tort ou à raison) les deux morceaux de musique auxquels je tiens le plus." La première de cette rapsodie tirée de *Namouna* fut exécutée le 14 janvier 1883 aux Concerts Lamoureux et remporta un vif succès, qui n'allait pas cesser de croître au fil du temps. Lalo ajouta deux suites supplémentaires regroupant huit autres numéros. Mais seules les deux premières furent éditées par Hamelle en 1886. Elles firent partie très rapidement du répertoire des orchestres français qui excellèrent à mettre en valeur la texture chatoyante du "Prélude", le caractère hispanisant de la "Sérénade" où se mêlent aux bois les pizzicati des cordes, la vivacité rythmique entraînante des "Parades de foire" ponctuées par un solo de flûte et l'orchestration colorée de la "Fête foraine", qui fut l'une des sources d'inspiration de Stravinsky dans *Petrouchka*.

Parmi les jeunes musiciens qui avaient assisté à la première représentation du ballet *Namouna* figurait Claude Debussy (1862-1918), ainsi qu'il écrivit en août 1900 au critique musical Pierre Lalo, le fils d'Édouard : "Il y a déjà très longtemps, je fus mis à la porte de l'Opéra, pour avoir manifesté trop hautement de mon admiration pour ce délicat chef-d'œuvre qui s'appelle *Namouna*. Votre père trouva de merveilleuses harmonies [...] et, ce fut aussi une sorte de magie qu'exerça sur quelques-uns d'entre nous, son art si lumineux." Avide de littérature et de poésie, Debussy prit connaissance de l'églogue de Mallarmé *L'Après-midi d'un faune*, sans doute à son retour de la villa Médicis en 1887. Deux ou trois ans plus tard, Mallarmé, mélomane passionné, sollicita Debussy afin qu'il écrivît une musique qui devait accompagner une lecture du poème mis en scène en février 1891. Bien que cette aventure théâtrale avec Mallarmé fût annulée, il n'en demeura pas moins que l'idée de concevoir de la musique pour l'églogue de Mallarmé avait séduit Debussy ; il y voyait un moyen d'échapper à l'univers de la mélodie qu'il avait déjà largement expérimenté, tout en restant fidèle à la poésie. De 1892 à septembre 1894, le jeune musicien travailla à l'achèvement de ce chef-d'œuvre orchestral, concomitamment à son unique *Quatuor*, à quatre *Proses lyriques*, mélodies sur ses propres poèmes, et au début de la composition de *Pelléas et Mélisande*. Avant la première, Debussy convia Mallarmé à venir entendre le *Prélude* au piano, visite qu'il se remémora en 1910 : "Ce que vous me demandez au sujet de l'impression de Mallarmé sur la musique du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* est très loin dans mon souvenir... J'habitais à cette époque un petit appartement meublé rue de Londres. [...] Mallarmé vint chez moi, l'air fatidique et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit : 'Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette Musique prolonge l'émotion de mon poëme et en situe le décor plus passionnément que la couleur.'" La première se déroula à la Société nationale de musique, le 22 décembre 1894, sous la direction du chef d'orchestre suisse Gustave Doret. Si l'œuvre souleva un mouvement d'incompréhension générale chez les critiques, elle fut bien reçue dans la salle, puisque le *Prélude* fut même bissé. En octobre 1895, il fut rejoué à deux reprises par les concerts Colonne sous la direction de leur chef attitré, Édouard Colonne, et reçut un accueil chaleureux du public. Miracle sonore, le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* fut non seulement l'œuvre orchestrale la plus jouée du vivant de Debussy, mais encore la première à avoir été exécutée et publiée. Sa composition et son orchestration marquent un tournant définitif dans l'écriture orchestrale du musicien en introduisant une souplesse inconnue dans la musique symphonique afin de "rendre à la musique symphonique un peu de vie et de liberté".

Comme Debussy, dont il fut l'ami, Paul Dukas (1865-1935) aimait passionnément la littérature, qu'elle soit passée ou contemporaine. Parmi les affinités électives de Dukas figure l'œuvre de Goethe, que son père et son frère Adrien, tous deux éminents germanistes, appréciaient tout particulièrement. En 1884, le jeune Dukas conçut une ouverture dramatique, un genre qui avait été très en vogue avec Beethoven et Berlioz et dont la matière musicale avait été inspirée par la pièce de théâtre de Goethe *Goetz de Berlichingen*. En composant une dizaine d'années plus tard, entre le printemps 1896 et février 1897, *L'Apprenti sorcier*, dont le sujet provient d'un texte de Goethe, la ballade intitulée *Der Zauberlehrling*, Dukas délaisse l'ouverture au profit du poème symphonique, forme dans laquelle s'illustrèrent remarquablement toute une génération de musiciens français, notamment Saint-Saëns, Franck et d'Indy. Ce scherzo symphonique est structuré autour de deux motifs principaux : celui du sortilège qui émerge dès les premières mesures et dont la deuxième partie va donner naissance au thème principal de l'œuvre, et celui de l'apprenti au caractère primesautier. En traduisant en musique le poème de Goethe, Dukas a réussi à en sublimer l'essence même et à restituer le vertige grandissant qui saisit l'apprenti "sans jamais qu'il y ait rien de confus ou d'obscur", comme le souligna Pierre Lalo dans son compte rendu du *Temps* de février 1899. Et d'ajouter : "Toute la composition de l'œuvre est nette, claire et logique." Sa construction quasi beethovénienne et son orchestration flamboyante conquirent le public dès la création à la Société nationale de musique, le 18 mai 1897, sous la direction du compositeur, succès qui ne fit qu'aller en grandissant dès que les Concerts Lamoureux et les autres formations symphoniques françaises le remirent régulièrement à leur programme à partir de 1899, au point de devenir l'une des œuvres les plus jouées dans les deux premières décennies du XX^e^ siècle. Mais l'engouement pour cette œuvre allait connaître un retentissement international en devenant en 1940 l'une des musiques de *Fantasia*, le célèbre dessin animé de Walt Disney.

Contrairement aux trois œuvres précédentes, qui datent de la fin du XIX^e^ siècle, la musique qu'Albert Roussel (1869-1937) composa en 1930 pour le ballet *Bacchus et Ariane*, une commande de Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, reflète le profond changement esthétique que connut la musique française après la déflagration de la Première Guerre mondiale. Inspirée par un argument d'Abel Hermant décrivant les amours de Bacchus et d'Ariane, après son enlèvement par Thésée, cette œuvre en deux actes avec une chorégraphie de Serge Lifar et des costumes avant-gardistes de Giorgio de Chirico fut représentée le 22 mai 1931 au Palais Garnier conjointement avec une reprise de son opéra-ballet, *Padmâvatî*. Dans l'année qui suivit la création, le compositeur en tira deux suites qui furent exécutées pour la première fois par Charles Munch le 2 avril 1933. La deuxième comporte sept séquences qui s'enchaînent d'un seul tenant, reprenant le deuxième acte du ballet. Elle s'ouvre par le très poétique sommeil d'Ariane, puis son réveil, pour s'achever dans l'ivresse d'une bacchanale finale, Bacchus couronnant d'étoiles le front d'Ariane. Loin d'avoir été contraint par le caractère chorégraphique, Roussel se l'appropria pour y déployer, à partir de lignes mélodiques d'une très grande netteté, une ingéniosité rythmique inégalée en jouant sur les subdivisions irrégulières avec virtuosité, l'ensemble étant magnifié par une orchestration lumineuse et étincelante, ainsi que Roussel l'affirma en octobre 1931 : "Mais si la musique me paraît l'indispensable soutien de la danse, il ne s'ensuit pas que celle-ci doive lui être subordonnée. [...] Ses moyens, variés à l'infini, les ressources inépuisables qu'elle offre au compositeur maître de son métier, lui permettent de céder le pas, sans s'en trouver offensée, à l'art qui, par ses aspirations vers l'immatériel, son souci constant d'échapper aux réalités physiques, semble vouloir, à chaque moment, se rapprocher d'elle pour lui emprunter sa spiritualité."

DENIS HERLIN

Entretien avec François-Xavier Roth

Cet enregistrement reprend en partie le programme d'une série de concerts qui inauguraient l'anniversaire des vingt ans de la création des Siècles. Que représentent ces œuvres dans le parcours de l'orchestre ?

Ce programme est un hommage précis au travail qu'a effectué l'orchestre durant ces vingt premières années avec la musique française. *L'Apprenti sorcier*, que nous avons beaucoup joué, et le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* ont été pour Les Siècles des portes d'entrée à la fois sur une grande partie de la musique de Paul Dukas, dont nous avons déjà enregistré la cantate *Velléda* quelques années auparavant, et sur toute celle de Claude Debussy. Albert Roussel est quant à lui un nouveau venu puisque c'est la première fois que nous le jouons. C'est un vieux rêve et désir que j'avais de diriger *Bacchus et Ariane*, cette œuvre que j'adore, d'autant plus qu'étant aujourd'hui moi-même tourquennois, j'avais à cœur avec l'orchestre de célébrer avec énergie cet immense compositeur français natif de Tourcoing. Enfin, *Namouna* d'Édouard Lalo est une œuvre qui me fascine depuis longtemps : il s'agit d'un magnifique ballet ayant beaucoup influencé les jeunes Debussy et Ravel en leur temps, lorsqu'ils entendirent cet orchestre foisonnant d'inventions et de couleurs nouvelles. Je suis vraiment très heureux que nous le jouions.

Le poème symphonique en Europe, et le ballet en France, s'imposent dès la fin du XIXe siècle comme des formes privilégiées de la modernité. Comment ce programme illustre-t-il cette démarche ?

Le seul poème symphonique de ce programme est *L'Apprenti sorcier*. Il est en effet difficile d'en dire autant du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* puisque Debussy, dans la manière dont il va s'emparer du texte de Mallarmé, ne procède pas du tout – et il est important de le souligner – de ce qui pourrait s'apparenter au poème symphonique dans son aspect narratif, avec une musique qui suit, dépeint ou décrit une action. Il donne à entendre, dans un esprit très français, une musique extrêmement évocatrice, empreinte d'impressions, de couleurs, je dirais même de parfums. Le matériau littéraire est suffisamment vaste, ambigu et complexe pour faire naître cette création extrêmement libre dans sa musique. *L'Apprenti sorcier*, qui est effectivement un poème symphonique d'après Goethe, s'inscrit dans une certaine tradition initiée par Franz Liszt et dans laquelle Camille Saint-Saëns et César Franck trouveront eux aussi matière à construire le poème symphonique à la française. Je ne trouve pas que cette forme ait particulièrement marqué la musique française au XIXe siècle, alors que depuis Louis XIV et Lully, la musique de ballet a vu se développer une tradition musicale française sans équivalent en Europe. Le ballet puise ses racines dans le fait que la danse a toujours été un art fondamental dans la culture française, avec une certaine virtuosité, une certaine diction de la chorégraphie et du pas, que la musique soutient avec un vocabulaire et une grammaire extrêmement sophistiqués – on retrouve cela dans *Bacchus et Ariane* et dans *Namouna*. Je ne vois d'ailleurs pas de hasard dans la venue à Paris des Ballets russes de Diaghilev, car cette ville est depuis longtemps une capitale du ballet, donnant à ce titre une musique exceptionnellement riche depuis toujours en France.

En vingt ans de tournées de concerts avec Les Siècles, le succès du public en France et à l'international ne s'est jamais démenti. Cet enregistrement en public est-il une manière d'évoquer cette remarquable fidélité ?

Je suis très ému de célébrer les vingt ans de cet orchestre que j'ai fondé en 2003, et ce programme que nous avons offert au public était vraiment une sorte de cadeau avec une signature très française. Nous aurions pu faire le choix, que nous ferons d'ailleurs peut-être pour les prochains anniversaires, de formes de concert plus longues avec du répertoire romantique allemand, que nous abordons de plus en plus, ou bien la création contemporaine, qui pourrait aussi être à l'honneur. Je dois dire que Les Siècles doivent beaucoup de la fidélité du public au disque, et je constate que les enregistrements que nous avons réalisés à nos débuts ont joué un rôle capital dans l'histoire de l'orchestre. Et je souligne souvent l'importance de la discographie dans la construction des Siècles, en particulier pour notre public le plus lointain, comme nos chers amis japonais ou sud-américains.

Propos recueillis par harmonia mundi

Orchestral music at liberty

When *Namouna*, the ballet by Édouard Lalo (1823-92), was revived at the Paris Opéra in March 1908, Gabriel Fauré, then music critic at *Le Figaro*, wrote of the influence this work had exerted on a whole generation of young composers. He emphasised how his art offered an inexhaustible source of 'melodic, harmonic and orchestral discoveries' and 'singular, striking, infinitely varied and absolutely new rhythms'. However, like any work that does not conform to the habits of audiences and the opera houses, its genesis and history were extremely eventful. A composer with no institutional ties, Lalo gradually established himself after 1870 with a number of concertante works, including the *Symphonie espagnole* for violin and orchestra (1875) and the Cello Concerto (1879). The commission he received in 1880 for a ballet in a prologue and two acts by Emmanuel de Vaucorbeil, the new director of the Opéra, marked the high point of his career to date. After hesitating at length over several possible subjects, the management settled on a scenario by Henri Blaze de Bury inspired by an episode in the *Memoirs* of Casanova, which Charles Nuitter had to rework extensively. The setting is Corfu in the seventeenth century: after losing all he possesses to Ottavio in a game of chance, Adriani gives him his favourite slave, Namouna; she falls in love with her new master, who sets her free and foils all Adriani's attempts to take revenge on him. Most of the work was composed in a very short space of time, from July to December 1881, but just as he was about to complete his ballet, Lalo suffered a hemiplegic stroke, no doubt as a result of overwork. Moreover, during this time he had to contend with a press campaign that accused him of being a 'symphoniste', in other words a Wagnerian, 'a compliment in Germany, an insult in France', as Lalo remarked. Despite these difficulties, he did not give up and, in order not to compromise the performances, Charles Gounod completed the orchestration of the last two scenes. Premiered on 6 March 1882, the ballet received a cool reception from the audience, disconcerted by the unusual spatialisation of the orchestra – divided between the pit, the stage and the balconies – and it was taken off after fifteen performances. But Lalo did not allow his score to sink into oblivion, and during the summer he used it as the basis for a *Première Rapsodie* intended for performance by the orchestra of the Concerts Lamoureux under the direction of its conductor, Charles Lamoureux, which was to become the *Première Suite*. In this first version, however, he introduced the 'Duel et danse des épées' (Duel and sword dance) as the third number, a sequence that he was subsequently to replace with the 'Thème varié' from Act Two. In preparing these pieces for symphony orchestra, Lalo took the opportunity to restore the cuts imposed by the Opéra management, as he wrote on 15 October 1882: 'The "Prélude" and the "Fête foraine", reconstructed as I had conceived them, are (rightly or wrongly) the two pieces of music to which I am most attached.' The premiere of this *Rapsodie* from *Namouna* at the Concerts Lamoureux on 14 January 1883 enjoyed great success, which continued to increase over the years. Lalo added two further suites with eight more numbers. But only the first two were published, by Hamelle in 1886. These very quickly entered the repertory of French orchestras, which excelled in bringing out the shimmering texture of the 'Prélude', the Hispanic character of the 'Sérénade', in which the woodwind instruments mingle with the string pizzicati, the lively rhythmic drive of the 'Parades de foire' (Fairground processions), punctuated by a flute solo, and the colourful orchestration of the 'Fête foraine' (The fair), which was one of Stravinsky's sources of inspiration for *Petrouchka*.

One of the young musicians who attended the first performance of the ballet *Namouna* was Claude Debussy (1862-1918), who wrote to Édouard's son, the music critic Pierre Lalo, in August 1900: 'A very long time ago, I was thrown out of the Opéra for having too vociferously expressed my admiration for that delicate masterpiece entitled *Namouna*. Your father discovered wonderful harmonies . . . and his luminous art also worked a kind of magic on some of us.' An avid reader of literature and poetry, Debussy had got to know Mallarmé's 'eclogue' *L'Après-midi d'un faune*, probably on his return from the Villa Medici in 1887. Two or three years later, Mallarmé, a passionate music lover, asked Debussy to write music to accompany a staged reading of the poem in February 1891. Although this theatrical venture with Mallarmé was cancelled, the idea of conceiving music for *L'Après-midi* appealed to Debussy; he saw it as a way of escaping from the world of the *mélodie*, with which he had already experimented extensively, while remaining faithful to poetry. The young composer worked on this orchestral masterpiece from 1892 to September 1894, while at the same time writing his only string quartet and the four *Proses lyriques* (songs setting his own poems) and making a start on *Pelléas et Mélisande*. Before the premiere, Debussy invited Mallarmé to come and hear him play his *Prélude* at the piano, a visit he recalled in 1910:

> What you ask me about Mallarmé's impression of the music of the *Prélude à l'Après-midi d'un faune* is very remote in my memory . . . At that time I lived in a small furnished apartment in the rue de Londres. . . . Mallarmé came to my flat, with a fateful air and sporting a tartan plaid. After listening, he remained silent for a long time, then said to me: 'I was not expecting anything like that! This music prolongs the emotion of my poem and conjures up its setting more passionately than its colour.'

The premiere took place at the Société Nationale de Musique on 22 December 1894, under the direction of the Swiss conductor Gustave Doret. Although the work aroused widespread misunderstanding among the critics, it was well received in the hall, for the *Prélude* was even encored. In October 1895, it was twice revived by the Concerts Colonne under the direction of the orchestra's permanent conductor, Édouard Colonne, and received a warm welcome from the audience. A miracle of sonority, the *Prélude à l'Après-midi d'un faune* was not only Debussy's most frequently performed orchestral work during his lifetime, but also the first to be performed and published. Its composition and orchestration marked a definitive turning point in his orchestral style, introducing a previously unknown flexibility into music for orchestra with a view to 'restoring a little life and freedom to symphonic music'.

Like his friend Debussy, Paul Dukas (1865-1935) was a passionate lover of literature of both past and present. Among Dukas's elective affinities was the oeuvre of Goethe, which his father and his brother Adrien (both eminent Germanists) particularly admired. In 1884, the young composer wrote a dramatic overture, a genre that had been very much in vogue with Beethoven and Berlioz and whose musical material was inspired by Goethe's play *Götz von Berlichingen*. When he composed *L'Apprenti sorcier* (The Sorcerer's Apprentice) some ten years later, between spring 1896 and February 1897, the subject of which was taken from Goethe's ballad *Der Zauberlehrling*, he abandoned the overture in favour of the symphonic poem, a form in which a whole generation of French musicians, notably Saint-Saëns, Franck and d'Indy, had achieved remarkable distinction. This symphonic scherzo is structured around two main motifs: that of the Spell, which emerges in the opening bars and whose second part will generate the work's main theme, and that of the Apprentice, which is jaunty in character. In translating Goethe's poem into musical terms, Dukas succeeded in sublimating its very essence and conveying the increasing giddiness that grips the Apprentice 'without there ever being anything confused or obscure', as Pierre Lalo pointed out in his review in *Le Temps* of February 1899. He added: 'The whole composition of the work is neat, clear and logical.' Its almost Beethovenian construction and flamboyant orchestration conquered the public as soon as it was premiered at the Société Nationale de Musique on 18 May 1897, conducted by the composer; and its success only increased when the Concerts Lamoureux and other French symphony orchestras started including it regularly in their programmes from 1899 onwards, so much so that it became one of the works most frequently performed in the first two decades of the twentieth century. But its popularity was to acquire a resoundingly international dimension when, in 1940, it was one of the pieces used in Walt Disney's famous cartoon *Fantasia*.

Unlike the three preceding works, which date from the late nineteenth century, the music that Albert Roussel (1869-1937) composed in 1930 for the ballet *Bacchus et Ariane*, commissioned by Jacques Rouché, director of the Paris Opéra, reflects the profound aesthetic change that French music underwent after the devastation of the First World War. Based on a scenario by Abel Hermant portraying the love between Bacchus and Ariadne following her abduction by Theseus, this two-act work with choreography by Serge Lifar and avant-garde costumes by Giorgio de Chirico was first performed at the Palais Garnier on 22 May 1931 alongside a revival of his *opéra-ballet Padmâvatî*. In the year following the premiere, the composer drew two suites from it, which were given their first performance by Charles Munch on 2 April 1933. The Second Suite comprises several linked sequences played without a break and corresponds to the second act of the ballet's scenario. It opens with a highly poetic depiction of Ariadne as she sleeps, followed by her awakening, and ends in the intoxication of a final bacchanal as Bacchus crowns Ariadne's head with stars. Far from being constrained by the choreographic character of the work, Roussel appropriated it: taking melodic lines of great clarity as his starting point, he deployed an unequalled rhythmic ingenuity by playing on the irregular subdivisions in virtuoso fashion, and further enhanced the resulting whole with luminous, sparkling orchestration. As Roussel stated in October 1931:

> But if music seems to me to be the indispensable support of dance, it does not follow that the latter should be subordinate to it. . . . Its infinitely varied means, the inexhaustible resources it offers to the composer who is a master of his craft, allow it to yield, without being offended, to an art [dance] which, in its aspirations towards the immaterial, its constant concern to escape physical realities, seems constantly to wish to draw closer to [music] in order to borrow its spirituality.

DENIS HERLIN
Translation: Charles Johnston

An interview with François-Xavier Roth

This recording features part of the programme of a series of concerts given to mark the twentieth anniversary of the founding of Les Siècles. What do these works represent in the orchestra's trajectory?

This programme is a specific tribute to the work the orchestra has done with French music over its first twenty years. *L'Apprenti sorcier*, which we've played very frequently, and the *Prélude à l'Après-midi d'un faune* were, for Les Siècles, gateways to much of the music of Paul Dukas, whose cantata *Velléda* we already recorded a few years ago, and to all the orchestral music of Claude Debussy. Albert Roussel, on the other hand, is a newcomer, as this is the first time we've done anything by him. It's a long-cherished dream of mine to conduct *Bacchus et Ariane*, a piece I adore, and now that I work in Tourcoing myself, I was even keener to join the orchestra in celebrating the great French composer who was born there. Finally, Édouard Lalo's *Namouna* is a work that has fascinated me for many years: it's a magnificent ballet that greatly influenced the young Debussy and Ravel when they heard this orchestral score teeming with new inventions and colours. I'm really delighted that we perform it here.

In the late nineteenth century, two genres established themselves as privileged forms of modernity: the symphonic poem throughout Europe, and the ballet in France. How does your programme illustrate this approach?

The only true symphonic poem in this programme is *L'Apprenti sorcier*. It's difficult to put the *Prélude à l'Après-midi d'un faune* in the same category, since Debussy's approach to Mallarmé's text – and it's worth underlining this – is not at all akin to a symphonic poem in that it lacks the narrative aspect, with music that follows, depicts or describes a programme. The music is written in a very French spirit, highly evocative, imbued with impressions, colours and, I would even say, perfumes. The literary source material was sufficiently wide-ranging, ambiguous and complex to generate this creation, whose music is extremely free. *L'Apprenti sorcier*, which really is a symphonic poem, based on Goethe, fits into a certain tradition inaugurated by Franz Liszt, in which Camille Saint-Saëns and César Franck also found the wherewithal to construct the symphonic poem *à la française*. In fact, I don't think that this form had a particularly strong impact on French music in the nineteenth century, whereas, ever since Louis XIV and Lully, ballet music had witnessed the development of an absolutely remarkable French musical tradition with no equivalent elsewhere in Europe. Ballet is rooted in the fact that dance has always been an art of fundamental importance in French culture, with a certain virtuosity, a certain diction of the choreography and the steps, which the orchestra supports with an extremely sophisticated vocabulary and grammar – you find this in the music of *Bacchus et Ariane* and *Namouna*. In my view, it was no coincidence that Diaghilev's Ballets Russes came to Paris, because the city has long been a capital of ballet, and as such has always produced an outstandingly rich corpus of music in France.

In twenty years of concert tours with Les Siècles, you have enjoyed unfailing success with audiences in France and on the international scene. Is this live recording a nod to such exceptional loyalty?

I'm very moved to be celebrating the twentieth anniversary of the orchestra I founded in 2003, and this programme that we offered to the public was really a kind of gift with a typically French signature. We could have chosen – and maybe we will for future anniversaries – longer concert formats showcasing the German Romantic repertory, which we are tackling more and more, or contemporary creation, which could also be given pride of place. I have to say that Les Siècles owes a great deal to the public's fidelity to our recordings, and I realise that the discs we made when we started out have played a key role in the orchestra's history. Indeed, I often stress the importance of the discography in building Les Siècles, especially for our most distant audiences, such as our dear friends in Japan and South America.

Interview by harmonia mundi
Translation: Charles Johnston

Symphonische Musik ohne Fesseln

Als im März 1908 an der Pariser Oper das Ballett *Namouna* von Édouard Lalo (1823-1892) wiederaufgenommen wurde, konstatierte Gabriel Fauré, damals Musikkritiker des *Figaro*, dass dieses Werk eine ganze Generation junger Komponisten beeinflusst hatte. Er betonte, Lalos Kunst sei eine unerschöpfliche Quelle „melodischer, harmonischer und orchestraler Ideen“ sowie „eigenartiger, mitreißender, höchst abwechslungsreicher und vollkommen neuer Rhythmen“. Die Entstehungsgeschichte des Balletts ist überaus turbulent, wie dies bei Bühnenwerken vorkommt, die nicht den Gewohnheiten von Publikum und Opernhäusern entsprechen. Lalo, der keiner Institution angehörte, machte sich ab 1870 allmählich einen Namen mit konzertanten Werken wie der *Symphonie espagnole* für Violine und Orchester (1875) und dem *Violoncellokonzert* (1879). Als ihn der neue Direktor der Opéra, Emmanuel de Vaucorbeil, 1880 mit der Komposition eines Balletts in einem Prolog und zwei Akten beauftragte, befand er sich auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn. Da er sich auf keines der möglichen Sujets festlegen konnte, wählte die Direktion ein Libretto von Henri Blaze de Bury, das von einer Episode aus Casanovas *Memoiren* inspiriert ist, und ließ es von Charles Nuitter stark umgestalten. Die Handlung spielt im 17. Jahrhundert in Korfu: Nachdem Adriani im Spiel gegen Ottavio alles verloren hat, überlässt er diesem seine Lieblingssklavin Namouna. Sie verliebt sich in ihren neuen Gebieter, der ihr die Freiheit schenkt und alle Versuche Adrianis, sich an ihm zu rächen, vereitelt. Der Großteil des Werks entstand in sehr kurzer Zeit zwischen Juli und Dezember 1881, doch bevor Lalo das Ballett vollenden konnte, erlitt er eine halbseitige Lähmung, zweifellos als Folge der Überanstrengung. Zu der Zeit musste er sich auch noch gegen eine Pressekampagne wehren, bei der ihm vorgeworfen wurde, er sei ein „Symphoniker“, also ein Wagnerianer, wofür er „in Deutschland Lob einheimste, in Frankreich aber beschimpft wurde“, wie er selbst feststellte. Trotz dieser Schwierigkeiten gab er nicht auf, und um die Vorstellungen nicht zu gefährden, vollendete Charles Gounod die Instrumentierung der beiden letzten Szenen. Das Ballett kam am 6. März 1882 zur Uraufführung und wurde vom Publikum kühl aufgenommen. Man war wohl irritiert von der ungewohnten Platzierung des Orchesters im Graben, auf der Bühne und in den Rängen, und nach fünfzehn Aufführungen wurde das Stück abgesetzt. Doch Lalo ließ seine Ballettmusik nicht in Vergessenheit geraten und verarbeitete sie im Sommer jenes Jahres zu der *Première rhapsodie*. Diese sollte von den Concerts Lamoureux unter der Leitung von deren Chef Charles Lamoureux gespielt werden und diente später als Grundlage für Lalos *Première suite*. In die erste Version hatte er an dritter Stelle die Nummer „Duell und Schwertertanz“ eingefügt, die er dann durch das „variierte Thema“ aus dem zweiten Akt ersetzen würde. Die Arbeit an diesen symphonischen Stücken bot ihm Gelegenheit, die Kürzungen, die von der Direktion der Opéra verlangt worden waren, rückgängig zu machen, wie er am 15. Oktober 1882 schrieb: „Das Prélude und die Fête foraine [der Jahrmarkt] sind in der Form, wie ich sie konzipiert hatte, (zu Recht oder zu Unrecht) die beiden Stücke, an denen mir am meisten liegt.“ Die aus *Namouna* entstandene Rhapsodie kam am 14. Januar 1883 in den Concerts Lamoureux zur Uraufführung, wurde mit viel Applaus bedacht und in der Folge mit wachsendem Erfolg gespielt. Lalo schuf aus acht weiteren Nummern noch zwei Suiten, doch wurden nur die beiden ersten veröffentlicht, und zwar von Hamelle im Jahr 1886. Sie fanden sehr rasch Eingang in das Repertoire der französischen Orchester, welche die Eigenarten der verschiedenen Stücke glanzvoll zur Geltung brachten: die schillernde Textur des „Prélude“; den hispanisierenden Charakter der „Sérénade“, in der sich die *pizzicati* der Streicher mit den Holzbläsern vermischen; den munteren, beschwingten Rhythmus der „Parades de foire“, denen das Flötensolo einen besonderen Akzent verleiht; und die farbenfrohe Orchestrierung der „Fête foraine“, eine von Strawinskys Inspirationsquellen für *Petruschka*.

Zu den jungen Musikern, die der Uraufführung des Balletts *Namouna* beiwohnten, gehörte Claude Debussy (1862-1918). Im August 1900 schrieb er dem Musikkritiker Pierre Lalo, Édouards Sohn, dazu folgendes: „Vor sehr langer Zeit setzte man mich vor die Tür der Opéra, weil ich meine Bewunderung für dieses feine Meisterwerk, das *Namouna* heißt, zu laut zum Ausdruck gebracht hatte. Ihr Vater fand wunderbare Harmonien […], und es gab da auch eine Art Magie, mit der seine strahlende Kunst auf einige von uns einwirkte.“ Debussy war gierig nach Literatur und Poesie, und vermutlich 1887, nach seiner Rückkehr aus der Villa Medici, stieß er auf das Gedicht *L'Après-midi d'un faune* von Mallarmé. Zwei oder drei Jahre später gelangte dieser Dichter, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, an Debussy mit der Bitte um eine Komposition, die eine für Februar 1891 geplante szenische Lesung dieses Gedichts begleiten sollte. Dieses Theaterabenteuer mit Mallarmé wurde zwar abgesagt, doch die Idee, für dessen „Ekloge“ (so der Untertitel des Gedichts) die passende Musik zu schreiben, faszinierte Debussy weiterhin; er sah darin eine Möglichkeit, der Welt des Lieds, in der er schon ausgiebig experimentiert hatte, zu entkommen und gleichzeitig der Dichtung treu zu bleiben. Von 1892 bis September 1894 arbeitete der junge Komponist an dem orchestralen Meisterwerk; gleichzeitig entstanden sein einziges Streichquartett, die vier *Proses lyriques* (Lieder über eigene Gedichte) und der Anfang von *Pelléas et Mélisande*. Vor der Premiere lud Debussy Mallarmé zu sich ein, um ihm das *Prélude à l'Après-midi d'un faune* auf dem Klavier vorzuspielen, und diesen Besuch rief er sich 1910 in Erinnerung: „Wenn Sie mich fragen, welchen Eindruck Mallarmé von der Musik des *Prélude à l'Après-midi d'un faune* hatte, muss ich tief in meine Erinnerungen zurückgehen… Ich wohnte damals in einer kleinen, möblierten Wohnung an der Rue de Londres. […] Mallarmé kam zu mir, mit schicksalsschwerer Miene und einem schottischen Plaid behängt. Nachdem er zugehört hatte, schwieg er lange und sagte dann: ‚Ich erwartete nichts Derartiges! Diese Musik verlängert die Emotion meines Gedichts und verleiht seinem Inhalt mehr Leidenschaft, als es die Farbe könnte.‘“ Die Premiere fand am 22. Dezember 1894 in der Société nationale de musique unter der Leitung des Schweizer Dirigenten Gustave Doret statt. Bei den Kritikern rief das Werk eine allgemeine Verständnislosigkeit hervor, doch kam es im Saal gut an und musste sogar wiederholt werden. Im Oktober 1895 wurde es von den Concerts Colonne unter der Leitung von deren ständigem Dirigenten Édouard Colonne zweimal gespielt und bekam vom Publikum viel Beifall. Das Klangwunder *Prélude à l'Après-midi d'un faune* war nicht nur das zu Debussys Lebzeiten am häufigsten aufgeführte Orchesterwerk, sondern auch sein erstes, das gespielt und publiziert wurde. Mit ihrem Aufbau und ihrer Instrumentierung stellt diese Komposition einen definitiven Wendepunkt in der Orchestersprache von Debussy dar: Er führte eine in der symphonischen Musik bislang unbekannte Geschmeidigkeit ein, um dieser Musik „ein wenig Leben und Freiheit“ zu verleihen.

Nicht nur Debussy, sondern auch sein Freund Paul Dukas (1865-1935) begeisterte sich für die Literatur, sei sie zeitgenössisch oder aus älterer Zeit. Eine starke Wesensverwandtschaft verband ihn namentlich mit Goethe und dessen Werk, das sein Vater und sein Bruder Adrien, zwei herausragende Germanisten, ganz besonders schätzten. 1884 konzipierte der junge Dukas eine Dramatische Ouvertüre; diese Gattung, deren musikalisches Material von Goethes Schauspiel *Götz von Berlichingen* inspiriert ist, war in der Zeit von Beethoven und Berlioz sehr in Mode. Gut zehn Jahre später, zwischen dem Frühjahr 1896 und Februar 1897, komponierte Dukas *L'Apprenti sorcier* nach Goethes Ballade *Der Zauberlehrling*. Damit gab er die Dramatische Ouvertüre zugunsten der Symphonischen Dichtung auf, einer Form, mit der sich eine ganze Generation französischer Komponisten, insbesondere Saint-Saëns, Franck und d'Indy, hervortat. Dieses Symphonische Scherzo ist um zwei Hauptmotive herum aufgebaut: Das eine ist bereits in den ersten Takten zu hören, es repräsentiert den Zauber und sein zweiter Teil führt zur Bildung des Hauptthemas; das andere gehört zu der Figur des Lehrlings und hat einen impulsiven Charakter. Bei der Vertonung von Goethes Gedicht ist es Dukas gelungen, das Wesen des Textes zu überhöhen und den wachsenden Taumel, der den Lehrling erfasst, wiederzugeben, „ohne dass irgendetwas wirr oder unklar wäre“, wie Pierre Lalo in seiner Rezension vom Februar 1899 für die Zeitung *Le Temps* betonte, um hinzuzufügen: „Die ganze Komposition ist verständlich, klar und logisch.“ Das Werk eroberte mit seinem fast Beethoven'schen Aufbau und der funkelnden Instrumentierung das Publikum gleich von seiner Uraufführung an, die am 18. Mai 1897 in der Société nationale de musique unter der Leitung des Komponisten stattfand. Und der Erfolg steigerte sich noch, als die Concerts Lamoureux und andere französische Symphonieorchester *L'Apprenti sorcier* ab 1899 regelmäßig auf das Programm setzten, so dass es in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einem der am häufigsten gespielten Werke überhaupt wurde. Und zu einer Welle der Begeisterung von internationalem Ausmaß kam es, als Dukas' Komposition 1940 Teil des Soundtracks von *Fantasia* wurde, dem berühmten Trickfilm von Walt Disney.
Im Gegensatz zu diesen drei im ausgehenden 19. Jahrhundert entstandenen Werken, widerspiegelt die Musik, die Albert Roussel (1869-1937) im Auftrag von Jacques Rouché, dem Direktor der Pariser Oper, 1930 für das Ballett *Bacchus et Ariane* schrieb, den krassen ästhetischen Wandel, den die französische Musik nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs erfuhr. Das zweiaktige Ballett gründet auf einem Libretto von Abel Hermant, in dem es um die Liebe zwischen Bacchus und Ariadne geht, nachdem diese von Theseus zurückgelassen worden ist. Es kam in der Choreografie von Serge Lifar und mit den avantgardistischen Kostümen von Giorgio de Chirico am 22. Mai 1931 im Palais Garnier zur Uraufführung, zusammen mit Roussels Opéra-ballet *Padmâvatî*, das bei dieser Gelegenheit wiederaufgenommen wurde. Im Jahr darauf schrieb Roussel auf der Grundlage der Ballettmusik zwei Suiten, die am 2. April 1933 unter der Leitung von Charles Munch zum ersten Mal aufgeführt wurden. Die zweite umfasst mehreren direkt ineinander übergehende Abschnitte, in denen der Komponist etliche Passagen aus der Handlung des Balletts übernahm. Sie beginnt mit dem überaus poetischen Schlaf von Ariadne, die dann erwacht, um im Rausch eines finalen Bacchanals zu enden, wobei Bacchus ihre Stirn mit Sternen bekrönt. Ohne vom tänzerischen Charakter eingeschränkt zu sein, machte ihn Roussel sich zu eigen und entfaltet, ausgehend von sehr scharf gezeichneten melodischen Linien, einen einzigartigen rhythmischen Einfallsreichtum, indem er virtuos mit unregelmäßigen Unterteilungen spielt; und das Ganze wird durch eine leuchtende, glitzernde Orchestrierung noch überhöht, wie der Komponist im Oktober 1931 selbst bekräftigte: „Wenn mir auch scheint, dass die Musik die unerlässliche Stütze des Tanzes ist, so folgt daraus nicht, dass er ihr untergeordnet werden soll. […] Ihre unendlich variationsreichen Mittel und die unerschöpflichen Quellen, die sie dem Komponisten bietet, wenn er sein Metier beherrscht, ermöglichen ihr, ohne eine Kränkung zu erleiden, den Vortritt der Kunst zu lassen, die sich ihr durch das Streben nach dem Immateriellen und dem ständigen Bemühen, den physikalischen Gegebenheiten zu entgehen, anscheinend unablässig annähern möchte, um ihre Spiritualität zu übernehmen.“

DENIS HERLIN
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Interview mit François-Xavier Roth

In dieser Aufnahme sind ausgewählte Stücke aus dem Programm der Konzertreihe zu hören, die zur Feier des zwanzigjährigen Bestehens von Les Siècles gestartet wurde. Welche Bedeutung haben diese Werke für den Werdegang des Orchesters?

Das Programm ist eine durchdachte Hommage an die Arbeit, die dieser Klangkörper in seinen ersten zwanzig Jahren im Bereich der französischen Musik geleistet hat. *Der Zauberlehrling*, den wir oft gespielt haben, und das *Prélude à l'Après-midi d'un faune* waren für Les Siècles die Eingangstore sowohl für einen Großteil der Musik von Paul Dukas, von dem wir vor einigen Jahren bereits die Kantate *Velléda* eingespielt haben, als auch für die gesamte Musik von Claude Debussy. Was Albert Roussel betrifft, so ist er für uns neu, wir spielen ihn zum ersten Mal. Es ist ein alter Traum und Wunsch von mir, *Bacchus et Ariane* zu dirigieren, ein Werk, das ich über alles liebe; und da ich heute Bürger von Tourcoing bin, der Geburtsstadt dieses herausragenden französischen Komponisten, lag es mir besonders am Herzen, ihn mit dem Orchester tüchtig zu feiern. *Namouna* von Édouard Lalo schließlich fasziniert mich schon lange: Es handelt sich um ein wunderbares Ballett, von dem sich Debussy und Ravel in ihren jungen Jahren stark beeinflussen ließen, als sie diesen Orchesterklang hörten, der so reich an neuen Einfällen und Farben ist. Ich bin wirklich sehr glücklich, dass wir es spielen.

Die symphonische Dichtung und das Ballett wurden in Europa bzw. in Frankreich ab Ende des 19. Jahrhunderts zu den bevorzugten Formen der Moderne. Inwiefern illustriert Ihr Programm diese Entwicklung?

Die einzige symphonische Dichtung in diesem Programm ist *Der Zauberlehrling*. Das *Prélude à l'Après-midi d'un faune* ist als etwas Anderes zu sehen, denn die Art, mit der sich Debussy des Textes von Mallarmé bemächtigte – und es ist wichtig, dies zu betonen –, stellt unter einem narrativen Aspekt eine ganz andere Grundlage dar, als sie einer symphonischen Dichtung dienen könnte, deren Musik einer Handlung folgt und diese charakterisiert oder beschreibt. Debussy bringt – in einem sehr französischen Geist – eine höchst bildhafte Musik zu Gehör, die von Stimmungen, Farben, ich würde sogar sagen: von Düften geprägt ist. Das literarische Material ist umfangreich, mehrdeutig und komplex genug, um eine so frei gestaltete Musik wie diese entstehen zu lassen. Dagegen ist *Der Zauberlehrling* nach Goethe in der Tat eine symphonische Dichtung. Sie setzt eine Tradition fort, die mit Franz Liszt begann und in der später Camille Saint-Saëns und César Franck die geeignete Materie fanden, um eine französische Art dieser Gattung zu schaffen. Ich glaube nicht, dass diese Form die französische Musik des 19. Jahrhunderts besonders geprägt hat, wohingegen sich in der Ballettmusik seit Ludwig XIV. und Lully eine absolut außergewöhnliche, französische Musiktradition herausgebildet hat, die in Europa ihresgleichen sucht. Die Ursache dafür ist der Umstand, dass der Tanz stets ein künstlerischer Grundpfeiler der französischen Kultur war, dem eine bestimmte Virtuosität und eine gewisse Ausdrucksweise der Choreografie und des Schritts eigen ist, und die Musik unterstützt diese Sprache mit einem Vokabular und einer Grammatik von extremer Raffinesse – das findet man in der Musik von *Bacchus et Ariane* und *Namouna*. Deshalb sehe ich auch keinen Zufall darin, dass die Ballets russes von Diaghilew nach Paris kamen, denn diese Stadt war das langjährige Zentrum des Balletts, wodurch es in Frankreich immer eine ungemein reiche Musik gab.

Seit zwanzig Jahren gehen Sie mit Les Siècles auf Konzerttournee, und nie hat der Erfolg beim französischen und internationalen Publikum nachgelassen. Geht es vielleicht bei dieser Aufnahme mit Publikum darum, diese außergewöhnliche Treue zu thematisieren?

Es ist für mich sehr bewegend, das zwanzigjährige Bestehen dieses Orchesters zu feiern, das ich 2003 gründete; das Programm, das wir dem Publikum boten, war tatsächlich eine Art Geschenk mit sehr französischem Einschlag. Wir hätten uns auch anders entscheiden können – vielleicht werden wir dies bei den nächsten Jubiläen tun –, nämlich für längere Konzertformen mit Werken der deutschen Romantik, die wir uns vermehrt vornehmen, oder für das zeitgenössische Schaffen, das auch zu Ehren kommen könnte. Hinsichtlich der Treue des Publikums muss ich sagen, dass das Orchester den CD-Produktionen sehr viel zu verdanken hat, und ich stelle fest, dass die Aufnahmen, die wir am Anfang machten, in unserer Geschichte eine ganz entscheidende Rolle gespielt haben. Ich betone auch immer wieder die Bedeutung der Diskografie im Gefüge der Siècles speziell für unser Publikum in der Ferne, z.B. unsere geschätzten Freunde in Japan und Südamerika.

Interview von harmonia mundi
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

LES SIÈCLES - FRANÇOIS-XAVIER ROTH – Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Symphony no.3 'Eroica'
MÉHUL : Les Amazones, overture
CD HMM 902421

Symphony no.5
GOSSEC : Symphony in 17 parts
CD HMM 902423

HECTOR BERLIOZ

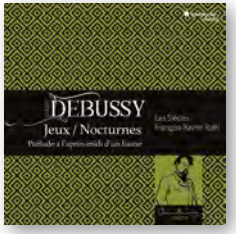
Harold en Italie. Les Nuits d'été
Tabea Zimmermann, viola
Stéphane Degout, baritone
CD HMM 902634

Symphonie fantastique
Les Francs-Juges, overture
CD HMM 902644

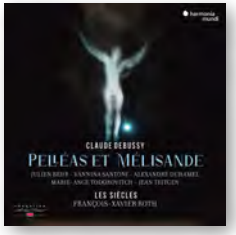
CLAUDE DEBUSSY

Nocturnes. Jeux
Prélude à l'Après-midi d'un faune
Les Cris de Paris, Geoffroy Jourdain
CD HMM 905291

La Mer
Première Suite d'orchestre
CD HMM 905369



Pelléas & Mélisande
Vannina Santoni, Julien Behr, Alexandre Duhamel
Marie-Ange Todorovitch, Jean Teitgen
Chœur de l'Opéra de Lille
3 CD HMM 935352.54



GYÖRGY LIGETI

Kammerkonzert
Six Bagatelles
10 Pieces for wind quintet
CD HMM 905370

GUSTAV MAHLER

Titan (Symphony no.1)
Version II 1893-94
CD HMM 905299

Symphony no.4
Sabine Devieilhe, soprano
CD HMM 905357

MAURICE RAVEL

L'Heure espagnole. Bolero
Isabelle Druet, Julien Behr, Loïc Félix
Thomas Dolié, Jean Teitgen
CD HMM 905361

Daphnis & Chloé
With Ensemble Aedes
CD HMM 905280

Ma mère l'Oye
Le Tombeau de Couperin
Shéhérazade
CD HMM 905281

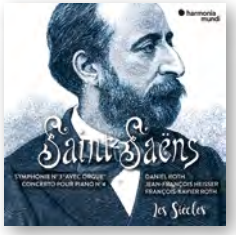
La Valse
with MODEST MUSSORGSKY
Pictures at an Exhibition (orch. Ravel)
CD HMM 905282

Piano Concertos
Mélodies
Cédric Tiberghien, piano
Stéphane Degout, baryton
CD HMM 902612

CAMILLE SAINT-SAËNS

Symphony no.3 'organ'
Piano Concerto no.4
Daniel Roth, organ
Jean-François Heisser, piano
CD HMM 905348

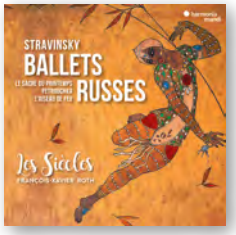
Symphonic Poems
Le Carnaval des Animaux
L'Assassinat du duc de Guise
2 CD HMM 902614.15



IGOR STRAVINSKY

Ballets Russes
The Rite of Spring, Petrushka
The Firebird
incl. 'Les Orientales'
2 CD HMX 2905342.43

Violin Concerto & Chamber Works
Isabelle Faust, violin
CD HMM 902718



VOUS AIMEZ LA MUSIQUE,
NOUS SOUTENONS
CEUX QUI LA FONT
SOCIETE GENERALE
Fondation d'Entreprise
fondation.societegenerale.com
FondationSocieteGenerale
Fondation d'Entreprise Société Générale, constituée le 23 septembre 2006, dont le siège social est situé 29 bd Haussmann, 75009 Paris. 02/2024.

Partenaire privilégié de l'orchestre
Les Siècles, le Conseil départemental
de l'Aisne soutient l'action de
François-Xavier Roth
dans toutes ses dimensions
artistiques et pédagogiques :

Jeune Symphonie de l'Aisne,
Orchestres Démos,
Cité de la musique et de la danse
de Soissons, Festival de Laon, etc.

ADAMA ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT DES ACTIVITÉS MUSICALES DANS L'AISNE

La saison 2023-2024 et les projets pédagogiques et sociaux de l'orchestre reçoivent le généreux soutien d'Aline Foriel-Destezet.
La Fondation d'entreprise Société Générale est le mécène principal de l'orchestre.

Les Siècles sont en résidence à l'Atelier Lyrique de Tourcoing et, depuis la saison 2022-2023, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le **Ministère de la Culture et la DRAC Hauts-de-France** pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu régulièrement par le **Centre National de la Musique** et, depuis 2011, par le **Conseil Départemental de l'Aisne** pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la Musique de Soissons.
L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la **Région Hauts-de-France** au titre de son fonctionnement.

L'orchestre est artiste en résidence dans le Festival Berlioz de La Côte Saint-André, artiste associé au Théâtre du Beauvaisis et au Théâtre-Sénart.

L'orchestre est soutenu par la **Caisse des Dépôts et Consignations, mécène principal du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz**, par l'association **Échanges & Bibliothèques** et ponctuellement par le **Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française**, par la **SPEDIDAM**, l'**ADAMI**, l'**Institut Français** et la **SPPF**.

Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS, membre de PROFEDIM, de l'Association Française des Orchestres et membre associé du SPPF.

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES
15 AVENUE MONTAIGNE – PARIS –

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet

PRÉFET DE LA RÉGION HAUTS-DE-FRANCE
Liberté
Égalité
Fraternité

L'AISNE

Région Hauts-de-France

Tourcoing

PALAZZETTO BRU ZANE
CENTRE DE MUSIQUE ROMANTIQUE FRANÇAISE

SOCIETE GENERALE
Fondation d'Entreprise

cnm
Centre national de la musique

SPPF
les labels indépendants

François-Xavier Roth et les musiciens des Siècles remercient pour leur soutien indéfectible :
Les Siècles and François-Xavier Roth thank for their support:

Aline Foriel-Destezet, Slawomir Krupa, Laetitia Maurel, Albane Rouvillois, Ulrich Mohrle
et toutes les équipes de la Fondation d'entreprise Société Générale,
Michel Franck, Baptiste Charroing et toutes les équipes du Théâtre des Champs-Élysées,
Antonella Zedda, Alexandre Dratwicki et toutes les équipes du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française,
Christian Girardin, Jean-Marc Berns et toutes les équipes d'harmonia mundi,
Doriane Bécue, Martine Klein, Peter Maenhout, Christophe Desbonnet, Gérald Darmanin,
Jean-Marie Vuylsteker, Marie-France Berthet, Pierre Hoppé et la ville de Tourcoing,
Hilaire Multon, Pierre Haramburu, Nicolas Guinet et la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France,
Xavier Bertrand, François Decoster, Charlotte Bonnerot et la région Hauts-de-France,
Jean-Michel Verneiges, François Rampelberg, Nicolas Fricoteaux et le département de l'Aisne,
Catherine Delepelaire et la Fondation Échanges & Bibliothèques,
Jean-Philippe Thiellay et le Centre National de la Musique,
toutes les personnes qui de près ou de loin nous accompagnent dans cette formidable aventure de 20 ans !

harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024
Enregistré en public le 10 janvier 2023 au Théâtre des Champs-Élysées, Paris (France)
Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Jiri Heger
Assistants prise de son : Alix Ewald et Aurélien Bourgeois
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
illustration page 1 : La Tour Eiffel illuminée durant l'Exposition Universelle de Paris en 1900, akg-images
Photo : © Cyprien Tollet
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
lessiecles.com

HMM 902736